



ESPECIALIZAÇÃO EM

EDUCAÇÃO E PATRIMÔNIO  
CULTURAL E ARTÍSTICO

**DEOLINDA CONCEIÇÃO TAVEIRA MOREIRA**

**PATRIMÔNIO CULTURAL E MEMÓRIA:  
CLOVIS GRACIANO NA PRAÇA DO TRABALHADOR.**

GOIÂNIA - GO

2019

**DEOLINDA CONCEIÇÃO TAVEIRA MOREIRA**

**PATRIMÔNIO CULTURAL E MEMÓRIA:  
CLOVIS GRACIANO NA PRAÇA DO TRABALHADOR.**

Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Educação e Patrimônio Cultural e Artístico, lato sensu – a distância, do Programa de Pós-graduação em Arte-PPG-Arte, Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

**Orientadora:** Profa. Dra. Lia Calabre

GOIÂNIA - GO

2019

## SUMÁRIO

Sumário .....	3
1. Introdução.....	6
2. Questões em torno do conceito de patrimônio .....	9
2.1. Patrimônio Cultural e as recomendações das	
Cartas Patrimoniais .....	10
2.2. Algumas questões em torno do tema da preservação .....	14
3. O artista e o monumento: antecedentes e contexto .....	22
3.1. O artista - biografia resumida .....	26
4. Relatório monumento ao trabalhador: estudo para reconstrução (2003)...	
.....	27
Considerações Finais .....	30
Referências.....	32

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 01 - Simulação digital do Monumento. Fonte: Prefeitura Municipal de Goiânia, MG, 2003. 25

## **DEDICATÓRIA**

À Elza Taveira Moreira, minha mãe, representando o passado e o presente nas memórias tão bem definidas na figura sempre cheia de vida aos seus quase 93 anos muito bem vividos. Ao futuro representado por Fernanda, Arthur, Giselly, meus netos, e todos os pequeninos do nosso imenso Brasil.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradecimentos especiais à Elaine Ruas pelo incentivo e esforços para que ninguém solte a mão ninguém, à Profa. Dra. Lia Calabre pela paciência e orientação e a UNB pela oportunidade.

## 1. INTRODUÇÃO

A Praça do Trabalhador em Goiânia passou a ser assim designada por que em 1959, a antiga Praça Americano do Brasil, situada a frente da Estação Ferroviária, teve implantado, como uma homenagem aos trabalhadores, dois murais em mosaico<sup>1</sup>. Os painéis de grandes dimensões, de autoria de Clóvis Graciano, foram instalados sobre cavaletes em concreto armado.

O monumento foi financiado pela Prefeitura de Goiânia e pelo Estado de Goiás a pedido dos Sindicatos locais. Em 1969, em plena ditadura militar, cujo o mote, como hoje, em trágico déjà-vu, era salvar o Brasil do comunismo, o CCC – Comando de Caça ao Comunismo<sup>2</sup> - na calada da noite picha os dois painéis, que ficam marcados pelo betume<sup>3</sup>, escuro, grudento e de difícil remoção.

Entre os anos de 1969 e 1986 os painéis vão aos poucos se degradando, até restarem apenas os cavaletes como testemunhos da sua existência. Em 1986, em uma nova reurbanização da Praça, os cavaletes são demolidos e no local são plantadas palmeiras imperiais.

O clima político brasileiro em 1969 e nos anos seguintes é de medo e terror com forte repressão. Nenhuma autoridade se atreveu a proteger ou recuperar os painéis. O Brasil se mobiliza em 1984 pela “Diretas Já” e o processo de redemocratização se concretiza com a promulgação da Constituição de 1988.

Após a demolição dos cavaletes e o desaparecimento total dos painéis, a aparente pacificação do tema, parece algo consolidado até que a Câmara Municipal de Goiânia se manifesta, e inclui no Artigo 10 das Disposições Transitórias da Lei

---

1- Mosaico é o agrupamento de pequenas pedras, ou outras peças (pequenos pedaços de vidro, mármore ou cerâmica) formando um desenho ou alguma representação artística. O mosaico surgiu na época greco-romana, onde era usado na decoração de pavimentos e paredes. A principal característica do mosaico é a colocação de tesselas, pequenos fragmentos de pedras, às vezes semipreciosas, pastilhas de vidro, seixos e outros materiais, sobre uma superfície.

<sup>2</sup> Comando de Caça aos Comunistas (CCC) foi uma organização paramilitar anticomunista brasileira de extrema direita, atuante sobretudo nos anos 1960 e composta por estudantes, policiais e intelectuais favoráveis ao regime militar então vigente. Fundado pelo policial civil e estudante de Direito Raul Nogueira de Lima, que se tornaria um torturador no DOPS conhecido como "Raul Careca", era chefiado pelo advogado João Marcos Monteiro Flaquer e recebia treinamento do Exército Brasileiro. Disponível em <http://twixar.me/mGQ3> - Acesso em 12/02/2019

<sup>3</sup>-Betume - mistura natural de hidrocarbonetos, proveniente da decomposição de matérias orgânicas, de cor escura e consistência viscosa, utilizada como impermeabilizante no pavimento das estradas, no fabrico de borracha, em tintas, etc.; petróleo natural.

Orgânica Municipal a autorização para que o Executivo efetue a reconstrução do Monumento da Praça dos Trabalhadores. Nada é feito.

Já em 2003, o Prefeito Pedro Wilson<sup>4</sup> atende reivindicação de ativistas de esquerda e institui um GT – Grupo de Trabalho para viabilizar os estudos para reconstrução. Cerca de três meses após é apresentado um relatório com estudo de viabilidade, arrazoado jurídico, orçamentos e a recomendação da imediata reconstrução.

Em dezembro 2017 a Estação Ferroviária recebeu obras de restauro e de requalificação da Praça do Trabalhador, com previsão de conclusão para março de 2019. As obras em questão, todavia, não contemplam a reconstrução dos painéis e em seu lugar projetam a instalação de fontes secas, tendo no piso elementos alusivos ao Monumento.

### **Reconstruir?**

É esse o objeto de estudo dessa monografia.

Inicialmente buscou-se entender o autor, sua obra e sua importância para Goiânia. Clóvis Graciano (1907 – 1988) descendente de italianos, tornou-se um dos mais importantes artistas modernistas, mas foi também, antes da fama e do reconhecimento, ferroviário, pintor de postes, porteiras e tabuletas de avisos para as estações da Estrada de Ferro Sorocabana, juntamente com os integrantes do Grupo Santa Helena<sup>5</sup> eram apelidados por Mário de Andrade de “os proletários”, tanto em função da origem humilde de todos bem como pela temática figurativa do cotidiano de vida e do trabalho de populações periféricas retratadas pelo grupo.

O GT apontou como argumento favorável a reconstrução as Cartas Patrimoniais: Veneza, Burra e de Lisboa, conhecê-las e entender as recomendações contidas pode ou não corroborar o indicativo de reconstrução do Monumento? Por

---

<sup>4</sup> Pedro Wilson Guimarães (1942) é advogado, professor universitário, sociólogo e foi um dos fundadores do PT de Goiás em 1980, legenda pela qual exerceu os mandatos de vereador (1993-1995), deputado federal (1995-2000; 2007-2011) e prefeito de Goiânia (2001-2004).

<sup>5</sup> Começou a se formar por volta de 1935, em torno do ateliê de Francisco Rebolo, na sala 231 do Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, em São Paulo. Imigrantes ou filhos de imigrantes, quase todos oriundos de uma classe média pobre, exercendo atividades humildes e artesanais, geralmente ligadas ao uso de tintas e de desenho. Seus integrantes se colocaram ao mesmo tempo contra o intelectualismo e a aristocracia de espírito dos modernistas e a pintura acadêmica tal como era ensinada nas escolas de belas-artes. No Palacete Santa Helena praticavam desenho com modelo vivo e nos fins de semana saíam em grupo pelos arredores da capital paulista, pintando a paisagem simples, com seu casario proletário, festas, etc. disponível em <http://twixar.me/BGQ3> - Acesso em 12/02/2019



que a exigência de reconstrução? Uma releitura não bastaria? Como considerar patrimônio cultural algo que desapareceu?

Quem são as pessoas que reivindicam a reconstrução do Monumento?

A metodologia adotada para realização da presente pesquisa foi a análise das informações com confrontações das proposições e a fundamentação teórica de modo que se possa sugerir possibilidades de resolução do problema aventado: a reconstrução do Monumento ao Trabalhador.

## 2. QUESTÕES EM TORNO DO CONCEITO DE PATRIMÔNIO

Nas questões do patrimônio PEREIRA (1997) pontua que as culturas ocidentais integram um ideal, o do patrimônio. Este é um dado que tem implicações sociais, políticas e antropológicas. Qualquer objeto material, espaços ou prática social ou conhecimento, atualmente, pode ser identificado, celebrado ou negado como “patrimônio”, de acordo com GONÇALVES (2015), por um ou mais grupos sociais. E observa ainda que já foi diagnosticado um “abuso da memória” e que o mesmo se pode dizer do patrimônio. E se pergunta quais seriam as razões desse incontrolável processo de expansão dos patrimônios no mundo contemporâneo?

É possível afirmar que o patrimônio cultural é percebido como identidade, na medida em que é reconhecido por um determinado grupo social como algo que lhe está associado. Desta forma, a luta pelo patrimônio cultural é a luta pela própria identidade, pela sua existência e permanência.

Segundo Gonçalves (2015), para o Estado e suas políticas patrimoniais, “identificar” um grupo é exercer o seu papel de agência de poder e observa que por esse ângulo, a ideia traz em si uma certa ambiguidade, pois se representa a formar como um grupo se afirmar publicamente, também é, por outro lado, a maneira pela qual o Estado exerce seu controle sobre a sociedade. Para o autor, o patrimônio é muito mais meio de produção de determinadas formas de autoconsciência individual e coletiva, do que expressão de identidade. E desta forma, “o debate sobre o patrimônio não deve, portanto, do ponto de vista analítico, limitar-se às tarefas de descobrir, defender e preservar “identidades” supostamente dadas.” GONÇALVES (2015).

Memória, política e esquecimento estão imbricados na construção da história, conforme atesta Pedro Célio Borges:

*“...Os relatos de tempos precedentes adquirem ordenamento e validação pública de acordo com a legitimidade alcançada pelos que os pronunciam nos períodos posteriores ao de sua ocorrência. ...A noção de Bourdieu sobre a necessidade de força legítima para ditar versões e significados aos processos sociais, como premissa para a obtenção de reconhecimento dos conteúdos ditados, bem como a nítida vertente política que orienta a classificação de Ricoeur sobre memória e esquecimento, fornecem o embasamento...” BORGES (2017 p.4)*

## 2.1. Patrimônio Cultural e as recomendações das Cartas Patrimoniais

Mas afinal o que é o Patrimônio Cultural?

Quem diz que é Patrimônio Cultural?

Tradicionalmente, no Brasil, o patrimônio é uma manifestação dos elos entre gerações. É o conjunto de bens familiares considerados a partir da sua condição de bens-a-transmitir, independente do seu valor pecuniário.

É essa a definição dada pelo direito romano. O patrimônio, a grosso modo é esse bem de herança, que passa dos pais e das mães aos filhos. (POULOT, 2008) muito acertadamente afirma que o patrimônio não invoca *a priori* um tesouro ou uma obra prima.

E ainda sobre o tema (RODRIGUES, 2012), a propósito da nossa Carta Magna e o sentido dado ao termo patrimônio, relembra que lecionava o saudoso Miguel Reale, que este é empregado em sentido amplo e não estritamente jurídico, para indicar uma riqueza que o governo e o povo devem preservar. E é nesse sentido amplo de *riqueza, patrimônio moral, cultural, intelectual* (REALE, 1977), que o termo é utilizado no Art. 216 da Constituição Federal<sup>6</sup>.

Já o conceito de cultura é muito mais polêmico. No senso comum cultura está associado a estudo, educação, a formação escolar. Mas cultura pode significar por exemplo as manifestações relacionadas as belas artes, a pintura, o desenho, a escultura, o teatro.

Pode-se também se referir a cultura na nossa época associando aos meios de comunicação e novas mídias. Ou então, diz respeito as manifestações, as festas e cerimônias tradicionais, às lendas e crenças de um povo, ou seu modo de vestir, a sua comida, o idioma.

No conceito antropológico da cultura está se dá através de sistemas simbólicos, construídos pelo homem, no ambiente artificial onde vive e em continua adaptação. A cultura é esse movimento de criação e de transformação e reformulação permanente desse ambiente artificial.

---

<sup>6</sup> “Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (...)”. Disponível em <http://twixar.me/7GQ3> - Acesso em 12/02/2019

Para Hugues de Varine-Bohan (1974) citado por (RODRIGUES, 2012) o patrimônio cultural é constituído por três elementos, a saber: o meio ambiente, o conhecimento humano e os artefatos. Sendo conhecimento humano intangível, mas científico incluindo todas as tecnologias, todas as disciplinas e pode ser erudito ou popular. O meio ambiente começa na natureza virgem, selvagem ou aquela civilizada e os artefatos, ah, esses são os bens que o homem produziu fazendo atuar os seus conhecimentos sobre o meio ambiente.

No direito português a expressão patrimônio cultural é usada com a finalidade de:

*“...abarcando todo o patrimônio cultural, comportando um entendimento aberto e em permanente expansão, e não apenas os segmentos do patrimônio histórico e artístico, que tradicionalmente se pensava esgotarem o domínio de todo o patrimônio cultural.” ( NABAIS, 2010, p.19).*

Ensina ainda que a expressão bens culturais aparece em 1952 e vai se fortalecer no direito internacional a partir da Convenção de Haia (1954) para a proteção dos bens culturais, em caso de conflito armado. E depois, se consagra nas demais convenções celebradas pela UNESCO em 1970<sup>7</sup> e 1972<sup>8</sup>, respectivamente tratando de medidas a serem adotadas impedir a importação e exportação e o tráfico ilícito de bens culturais, e da proteção do patrimônio mundial cultural e natural, ambas são aceitas de forma generalizada.

Contribui para esse entendimento de um conceito amplo do patrimônio cultural, e rejeitando de vez o entendimento tradicional do patrimônio como “coisas da arte” e “coisas de interesse artístico e histórico” a Comissão Franceschini<sup>9</sup>, constituída na Itália em 1964, com o objetivo de investigar para tutela as coisas de interesse artístico, arqueológico, histórico e da paisagem, ao concluir os trabalhos, apresenta um quadro exaustivo das condições dramáticas em que se encontrava o patrimônio cultural italiano, propostas na forma de oitenta e quatro declarações, iniciando com a primeira com a definição de patrimônio cultural e nove recomendações.

---

<sup>7</sup> Convenção Relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais.

<sup>8</sup> Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural.

<sup>9</sup> Comissão Franceschini, constituída na Itália pela Lei n.º 310, de 26 de Abril de 1964.

Desta forma demarca-se o modo de olhar o bem cultural, tal como:

*“... expressão bens culturais, não é, efetivamente, mais do que uma outra maneira de perspectivar o património cultural. Pelo que, património cultural e bens culturais não passam de duas perspectivas, de dois modos de encarar a mesma realidade: a primeira, na sua globalidade; a segunda, nos seus elementos ou componentes constitutivos.” (NABIS, 2010)*

Assim posto, se conclui que patrimônio cultural e bens culturais são palavras sinônimas ou equivalentes.

As Cartas de Veneza, de Burra e a de Lisboa são utilizadas como argumento a favor da reconstrução do Monumento ao Trabalhador na cidade de Goiânia. As Cartas citadas são o referencial teórico de recomendação internacional para o campo da preservação do patrimônio cultural.

Partindo-se do princípio que os monumentos de um povo, portadores de uma mensagem do passado, são testemunhos vivos de suas tradições, em 1933, a Carta de Atenas<sup>10</sup>, expressa os princípios orientadores da conservação e do restauro de sítios, monumentos e edifícios antigos. E contribui para um amplo movimento internacional.

É a partir daí que são elaborados diversos documentos a partir das atividades do Conselho Internacional dos Museus - ICOM<sup>11</sup> e da Unesco, e na criação do Centro Internacional para o Estudo da Preservação e do Restauro do Patrimônio Cultural – ICCROM (1956).

A Carta de Atenas é reexaminada em 1964 durante o II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, reunidos em Veneza em maio de 1964. É conhecida como a Carta de Veneza e traz as principais diretrizes e conceitos de conservação e restauro.

#### **“DEFINIÇÕES**

*Art. 1 - O conceito de monumento histórico engloba, não só as criações arquitetônicas isoladamente, mas também os sítios, urbanos ou rurais, nos quais sejam patentes os testemunhos de uma civilização particular, de uma fase significativa da evolução ou do progresso, ou algum acontecimento histórico. Este conceito é aplicável, quer às grandes criações, quer às realizações mais modestas que tenham adquirido significado cultural com o passar do tempo.*

---

<sup>10</sup> A Carta de Atenas é o manifesto urbanístico resultante do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em Atenas em 1933.

<sup>11</sup> Conselho Internacional de Museus é uma organização não governamental internacional, sem fins lucrativos, que se dedica a elaborar políticas internacionais para os museus. O ICOM foi criado em 1946, mantém relações formais com a UNESCO e é membro do Conselho Econômico e Social da Organização das Nações Unidas.

*Art. 2 - A conservação e o restauro dos monumentos devem recorrer à colaboração de todas as ciências e técnicas que possam contribuir para o estudo e a proteção do património monumental.*

*Art. 3 - A conservação e o restauro dos monumentos têm como objetivo salvaguardar tanto a obra de arte como as respectivas evidências históricas."*

E no seu Artigo 15, que trata das escavações e de conservações de ruínas observa que:

*"Todos os trabalhos de reconstrução devem ser rejeitados a priori. Só a anastiloses<sup>12</sup>, isto é, a remontagem das peças soltas que existam num estado de desagregação, pode ser permitida. Os materiais utilizados para reintegração deverão ser sempre reconhecíveis e o seu uso restringido ao mínimo necessário para assegurar as condições de conservação do monumento e restabelecer a continuidade das suas formas."*

Da Carta de Veneza é possível deduzir que a conservação e o restauro são atividades interdisciplinares, que misturam as ciências humanas e exatas, e ainda que possuem como objetivo salvaguardar tanto a obra de arte como as respectivas evidências históricas. E que a reconstrução deve ser a princípio rejeitada, sendo permitida anastiloses – remontagem de peças soltas que existam em estado de desagregação.

A Carta de Burra (1980) recomenda que a reconstrução deva ser aceita quando for condição essencial de sobrevivência de um bem, cuja integridade foi comprometida por desgastes ou modificações. Ou ainda, se a reconstrução possibilitar restabelecer ao conjunto de um bem, significação cultural perdida. Entretanto, a Carta de Burra aponta em seus artigos 17, 18 e 19 que a reconstrução tem limites e não deve ultrapassar ou ir além da colocação *"...de elementos destinados a completar uma entidade desfalcada e não deve significar a construção da maior parte da substância de um bem."* (RANGEL, 2015)

Deve ainda, de acordo com a Carta de Burra, ser executada quando as características faltantes sejam identificadas por testemunhos materiais e/ou documentais. Distinguindo-se sempre as partes reconstruídas do original. Ou seja, da Carta de Burra, mesmo que aceitando a possibilidade da reconstrução do bem, evidencia-se que apenas as partes destinadas a completar o bem, recomenda-se a possibilidade da reconstrução, e não a sua totalidade.

---

12 - Anastilose (grego: αναστήλωσις, -εως; de ανα, ana = "novamente", "de volta" e στηλώω = "(uma estela ou um edifício)" muitas vezes também anastiloses como a derivação de o στύλος, stylos = "a coluna" indica a reconstrução parcial de uma estrutura histórica em ruínas usando seus componentes preservados originais. <https://educalingo.com/pt/dic-de/anastylose> - Consultado em 20/11/2018

A Carta de Lisboa é o resultado do 1º Encontro Luso Brasileiro de Reabilitação Urbana que acontece em Lisboa de 21 a 27 de outubro de 1995 e apresenta vários conceitos, entre eles o de reabilitação como estratégia de gestão urbana. A Carta de Lisboa induz a compreensão de reabilitação como sinônimo de requalificação e aproxima da definição de revitalização. Em todos os casos é explicita na

*“... importância de trazer novas atividades econômicas e, com elas, “dar nova vida” às áreas “decadentes” da cidade. Na redação dos dois artigos, a diferença é o fato de o primeiro exigir a manutenção da identidade e das características, enquanto segundo admite que esse mesmo procedimento poder ser adotado em zonas “com ou sem identidade”.” (VASCONCELLOS; MELLO, 2003)*

## 2.2. ALGUMAS QUESTÕES EM TORNO DO TEMA DA PRESERVAÇÃO

*“Tudo quanto fazemos, na arte ou na vida, é a cópia imperfeita do que pensávamos em fazer.”*

*Fernando Pessoa*

A discussão envolvente na tese exposta na Lei Orgânica do Município de Goiânia, que obriga a “reconstrução” do painel de Clovis Graciano perpassa pelas questões básicas da preservação do nosso patrimônio cultural, tais como, legislação e reconhecimento, mas não só.

Goiânia é obra do então interventor federal, Pedro Ludovico Teixeira (1891 – 1979), que por razões de saúde pública e política pretendia construir a nova Capital de Goiás fora da colonial e miúda Vila Boa, atual Cidade de Goiás, ou Goiás Velha como é carinhosamente chamada.

O Interventor pensa em uma cidade para 54 mil habitantes, moderna, contemporânea e muito bem construída. E Atílio Corrêa Lima<sup>13</sup>, urbanista recém graduado em Paris foi o arquiteto contratado, que trouxe propostas caracterizadas pelas tendências mais modernas, conferindo monumentalidade e posições de destaque para o centro administrativo, em especial, o Palácio das Esmeraldas, sede do governo estadual e centro de decisões políticas (ROCHA, s.d). O moderno para se contrapor ao colonial.

---

13 Atílio Corrêa Lima (1901-1941) - <http://arquiteturaurbanismotodos.org.br/atilio-correa-lima/> acesso em 31 de agosto de 2017.

Em “Um ornitorrinco no cerrado: bairros populares e outros pioneiros na formação e expansão urbana de Goiânia”, (COSTA, 2016) afirma que na fundação de Goiânia havia uma cidade planejada e ao redor e até entremeio, projetando-se como parte desta, a cidade não oficial, para os operários que erguiam Goiânia. Era a periferia exigindo ser reconhecida através dos movimentos populares.

Goiânia é fundada em 1933 e inaugurada em 1937, e em 1942 ocorre o Batismo Cultural, a cidade oficial encontrava-se pronta para ser apresentada ao mundo. Alguns anos após, de acordo com o relato de (MACHADO, 2017) no artigo “Monumento ao Trabalhador’ de Goiânia: uma história de luta!” se desenvolve:

*“...década de 1950, o movimento dos trabalhadores no mundo inteiro ganhava muita força e em Goiás não era diferente. No norte do estado, essa foi a década da vitória dos camponeses de Trombas e Formoso sobre os latifundiários da região. Na capital, havia muitas lutas também, especialmente do movimento estudantil, como as tradicionais lutas contra aumentos de passagens de ônibus e também de aumento de ingressos em cinemas e teatros. Algumas das jornadas, entretanto, se destacam das demais e mostram a força do movimento estudantil e operário de Goiânia.*

*Em 1959, por exemplo, em gigantescos protestos, os estudantes conseguiram derrubar o Secretário de Segurança Pública do estado e escolherem um nome de sua confiança, uma vez que não aceitavam mais a repressão policial, que contava até com munições letais contra as marchas estudantis. A própria fundação da Universidade Federal de Goiás (UFG), em 1960, se deu com lutas dos estudantes, contra setores conservadores que diziam que uma universidade pública seria um “centro de subversão.*

*É nesse bojo de crescente influência política da esquerda que os sindicatos se reúnem para pleitear a construção de um monumento na capital que marcasse a conquista dos direitos civis e trabalhistas. Pedro Ribeiro dos Santos, então presidente da Federação dos Trabalhadores na Indústria no Estado de Goiás (FTIEG), encabeçou a reivindicação. A ideia era mostrar a importância do trabalhador na construção da jovem cidade de Goiânia e, claro, de tudo o que a humanidade constrói, pois são das mãos dos operários e demais trabalhadores que se produzem todas as riquezas. O gerente estadual José Feliciano e o prefeito Jaime Câmara acataram o pedido dos sindicatos. Goiânia teria, então, um monumento que marcaria a força das classes trabalhadoras.” (MACHADO, 2017)*

A destruição da obra ocorre em um momento político brasileiro marcado pela ditadura militar e, como agora, a tese do combate ao comunismo era a tônica para garantir o terror necessário para obter o apoio de grupos extremistas como o Comando de Caça aos Comunistas.

Constata-se a ausência de políticas públicas de preservação e de acordo com (MOREIRA; RODRIGUES e JARDIM, 2018), em 1992 é criado o Conselho de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de Goiânia,



quando a Cultura era um minúsculo departamento dentro da administração pública Municipal. E tem

*“...as particularidades apontadas por RUBIM (2010), na sua composição de notáveis, especialistas, e que passam a dar legitimidade às ações do Poder Público no campo do Patrimônio. Constata-se que enquanto a Lei Orgânica (1990) dialoga com a Constituição (1988) no que tange à Cultura e ao patrimônio material e imaterial, a Lei nº7.164/1992, dialoga com o Decreto Lei 25/1037, sendo o Artigo 2º da Lei nº7.164/1992 é cópia do texto do Artigo 1º do Decreto Lei 25/1037, mudando apenas as referências de local.” (MOREIRA; RODRIGUES e JARDIM 2018, p.126)*

A luz da Constituição Cidadã (1988) a Legislação municipal de preservação guia-se ainda pela Constituição do Estado Novo (1937), onde apenas os bens cujos os valores culturais tenham sido inscritos nos Livros de Tombo são tidos como passíveis de preservação.

*Art. 2º - Os bens a que se refere este artigo somente serão considerados integrantes do patrimônio histórico e artístico do município de Goiânia após sua inscrição, separada ou conjuntamente, em um dos livros de Tombo de que trata o Art. 9º desta Lei. (Lei nº7.164/1992, DOM 1014, p.3)*

*Art. 13 - Na execução desta lei, quanto a efeitos do tombamento, aplicam-se as disposições do Capítulo III - Efeitos do Tombamento - artigo 11 a 21, do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, bem como o artigo 22 e seus parágrafos quanto ao direito de preferência. (Lei nº7.164/1992, DOM 1014, p.4)*

A fragilidade ou praticamente a ausência de uma política pública de preservação em Goiânia leva a que marcos históricos, memórias e valores podem se perder, pois segundo (CANCLINI,1994):

*“Afirma-se que o patrimônio não inclui apenas a herança de cada povo, as expressões “mortas” de sua cultura – sítios arqueológicos, arquitetura colonial, antigos objetos em desuso -, mas também os bens culturais, visíveis e invisíveis: novos artesanatos, línguas, conhecimentos, documentação [...], Por último, em oposição a uma seletividade que privilegiava os bens culturais produzidos pelas classes hegemônicas [...] reconhece-se que o patrimônio de uma nação também se compõe dos produtos da cultura popular: música indígena, textos de camponeses e operários, sistemas de autoconstrução e preservação dos bens materiais e simbólicos elaborados por todos os grupos sociais. (CANCLINI, 1994, p. 95-96)”*

Todavia, os monumentos de certo modo são como chaves para decifrar as constantes reinvenções do urbano e não só, abrangem também as leituras textuais. E no meio urbano, nada conseguirá ser mais invisível que o monumento quando as

políticas públicas de cultura e do patrimônio deliberadamente os ignoram e silenciam.

E nesse contexto, no campo da preservação do patrimônio, são diversos os critérios que se confrontam no quadro de intervenção,

*“...se de um lado avançam as teses de intervenção maximalistas, entre as quais se incluem a adição de novas construções de linguagem contemporânea, o restauro “por semelhança” ou “all idêntico” (ou seja, de restituição integral) ou o restauro por recriação.” (PEREIRA, 1997, p.13)*

Tais teses são apoiadas em conceitos globais de gestão do edificado, as técnicas de engenharia e da conservação, polarizadas em torno de escolas, pensamentos e exemplos tendo como referência nomes como Viollet-Le-Duc (1814-1879) ou Camilo Boito (1836-1914) e que se concretizam na Carta de Veneza (1964)<sup>14</sup> – referencial teórico no relatório para defesa da tese da reconstrução.

No caso de Portugal, assim como em outros países europeus, as iniciativas de preservação patrimonial iniciam-se em meados do século XIX. Pensadores, ensaístas, escritores e poetas como Almeida Garret (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877) são defensores dessa tomada de consciência e é desse período os grandes projetos revivalistas portugueses, tais como, Palácio da Pena(1836), Sintra; Mosteiro dos Jerônimos(1501), Lisboa; Sé da Guarda(Séc. XIV, Guarda; Mosteiro da Batalha(1386), Batalha; Templo de Diana(Séc. I d.C.), Évora dentre outros.

Seguindo a metodologia proposta por Viollet-Le-Duc(1814-1879), os trabalhos de intervenções no patrimônio seguem até a primeira metade do século XX. Efetua o restauro integral dos edifícios, buscam o traçado primitivo, e que segundo relata Paulo Pereira “...gerou muitos equívocos (tais como a invenção literal de partes de monumentos – absides, sineiras – senão de monumentos inteiros)...” (PEREIRA,1997).

---

<sup>14</sup> Em 1964, no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS) elaborou a Carta de Veneza, com o foco na carência de um plano internacional para conservar e restaurar os bens culturais numa ação interdisciplinar.

Camilo Boito(1836-1914), entretanto, em contraponto, preconizava o chamado restauro moderno, apoiado na análise exaustiva do monumento, na relativização do que seria a parte de fato importante, o que nem sempre significava que fosse a mais antiga, e admitia, no limite, a diferenciação entre o restauro e o pré-existente (isso quando a reconstrução utilizava a anástilose como método). Todavia o seu posicionamento era um crítico, avesso as reconstruções, e se, houvessem deveriam ser amplamente documentadas e referenciadas de modo que fosse garantido a verdade histórica deixada em herança.

Um exemplo das intervenções de preservação em Portugal que concretizaram em um edifício como ele deveria de ser – sem, porém, nunca ter sido - é o Paço Ducal de Guimarães(1420). O trabalho conduzido pelo arquiteto Rogério de Azevedo (1898 – 1983) introduz o travejamento dos tetos, reorganiza internamente o espaço, tudo é reconstruído e homogeneizado e o resultado final é um paço senhoril de linha francesa, mas que qualquer mestre construtor medieval refutaria. (PEREIRA,1997)

Ainda no campo da teoria do restauro, na Itália, Luca Beltrami (1854-1933) apresenta o conceito de restauro histórico, cuja metodologia baseava-se na leitura histórica dos monumentos, de modo a reconstruir-se – ou então, pura e simplesmente construir – o que neles faltava ou o que neles sequer havia sido edificado por vários motivos. Como exemplo, da aplicação do conceito a reedificação da *Torre do Campanile* da Praça Ducal de Veneza e é o critério utilizado para os estudos de reconstrução do teatro *La Fenise* – Veneza, inaugurado em 1792, sofreu vários processos de restauro, até que em 1996 é destruído por um incêndio criminoso, restando de pé, a carcaça, e desaparecido todo seu interior. *La Fenise* é reinaugurado em dezembro de 2003 tal como era antes do incêndio.

Em contraponto, o arquiteto Raul Lino (1879-1974), em Portugal, propõe um nostálgico regresso as raízes através do conceito da Casa Portuguesa – defendia que a modernidade significava a descaracterização e a desregulação do território. Outro teórico de importância para entender as questões do patrimônio é o arquiteto italiano Gustavo Giovannoni (1873-1947) que defendia que o monumento deve ser entendido como um documento essencialista, portanto prescindido de qualquer

intervenção criativa. Tratava-se de manter os conjuntos urbanos e os edifícios na paisagem envolvente do monumento.

Ainda no caso português, nos anos 1980, após ter passado a fase revolucionária que gerou o 25 de abril e a consequente a democratização do país, com a Revolução dos Cravos, com preocupações voltadas para programas de carácter social, o património arquitetónico volta a ser notícia com o polémico restauro da Casa dos Bicos, em Lisboa.

Edifício quinhentista, provavelmente de 1520, um solar urbano, de quatro andares, dos quais existiam à época apenas dois andares e praticamente nada do seu interior. Os arquitetos encarregados da tarefa optaram por reconstruir os dois andares em falta reproduzindo a textura do revestimento da fachada a semelhança do original. Acréscimos e alterações também foram efetuadas no seu interior.

No processo o que se percebe é que não se observou os preceitos da Carta de Veneza (1964) e as suas indicações quanto a necessidade de diferenciação entre a obra nova e antiga, conforme preconizado pelos pais do restauro crítico Cesare Brandi (1906-1988) e Roberto Pane(1897-1987).

Outro exemplo polémico ocorre uma década após o restauro da Casa dos Bicos é a valorização do Monumento de Sagres, onde o arquiteto optou por absorver as construções do período do Estado Novo(1933-1974) e recriar um alinhamento com introdução de três novos edifícios, sendo dois interligados em linguagem contemporânea. As vozes discordantes se manifestaram e a polémica subiu o tom, com exigência de implosão das novas estruturas considerando o carácter simbólico de Sagres – promontório que desde o século VIII a.C. era considerado o último porto de abrigo antes de se aventurar no Atlântico aberto. Está aberta uma nova discussão: a reutilização dos monumentos e a compatibilidade entre a intervenção recente com a memória.

Do que se relata acima, o que se percebe é que mesmo equivocadas e polémicas, tais intervenções são subsidiadas pela existência de partes do monumento, e da decisão deliberada do responsável de realização dos acréscimos e alterações a partir de um partido arquitetónico e uma linha de ação. O que difere

do caso de Goiânia, onde o monumento desapareceu, é que são poucos os registros visuais existentes. Neste caso entendemos que é pertinente uma passada de olhos nas recomendações da Carta de Cracóvia (2000)<sup>15</sup>. Essa Carta é escrita no espírito da Carta de Veneza (1964) e no seu preâmbulo já pontua que há consciência que na virada do milênio vive-se um tempo “...no qual as identidades, num contexto cada vez mais amplo, se personalizam e se tornam mais diversificadas.” (SUMMAVIELLE,2002).

Ao mesmo tempo que afirma a responsabilidade de cada comunidade, considerando a sua memória coletiva e consciente do seu passado, a competência para identificação e pela gestão do seu patrimônio, cujos elementos individuais são portadores de valores, e que tais valores podem mudar com o passar do tempo. E defende que na escolha desse valores requer a elaboração de um projeto de conservação através de uma série de decisões de escolha crítica, que viria a se concretizar em um projeto de restauro de acordo com critérios técnicos e organizativos instituído ainda dentro dos valores da Carta de Veneza (1964) e finaliza, no propósito de efetuar uma leitura para os dias atuais, propondo princípios para conservação e o restauro do patrimônio edificado.

E define ainda, como objetivos e métodos, que a conservação do patrimônio é meta da Carta e que:

*“1 - O patrimônio arquitetônico, urbano e paisagístico, assim como os elementos que o compõe, são o resultado de uma identificação com vários momentos associados à história e aos seus contextos socioculturais....*

*(...)*

*4 – Devem ser evitadas as reconstruções de partes significativas de um edifício, baseadas no que os responsáveis julgam ser o seu “verdadeiro estilo”. A reconstrução de partes muito limitadas, com um significado arquitetônico pode ser excepcionalmente aceita, na condição de se fundamentar, em documentação precisa e irrefutável. ...A reconstrução total de um edifício que tenha sido destruído por um conflito armado ou uma catástrofe natural, só é aceitável se existirem motivos sociais ou culturais excepcionais, que estejam relacionados com a própria identidade da comunidade local.” (SUMMAVIELLE,2002, p.143).*

---

<sup>15</sup> CARTA DE CRACÓVIA 2000 - PRINCÍPIOS PARA A CONSERVAÇÃO E O RESTAURO DO PATRIMÔNIO CONSTRUÍDO - Cracóvia (Polônia), 26 de Outubro de 2000.

Mais adiante quando aponta os diferentes tipos de patrimônio pontua que “...6 – O objetivo da conservação de/e monumentos é o de manter a sua autenticidade e integridade...” E faz uso, para elucidar os parâmetros utilizados, dos seguintes conceitos e terminologias<sup>16</sup>:

- a) *Patrimônio: é o conjunto das obras do homem nas quais uma comunidade reconhece os seus valores específicos e particulares e com os quais se identifica. A identificação e a especificação do patrimônio destas é, assim, um processo que implica a seleção de valores.*
- b) *Monumento: é uma entidade identificada como portadora de valor e que constitui um suporte da memória. Nele, a memória reconhece aspectos relevantes relacionados com atos e pensamentos humanos, associados ao curso da história. Isto pode estar ao nosso alcance, embora ainda não reconhecido.*
- c) *Autenticidade: é o somatório das características substanciais, historicamente provadas, desde o estado original até à situação atual, como resultado das várias transformações que ocorreram no tempo.*
- d) *Identidade: entende-se como a referência comum, aos valores atuais gerados no âmbito da comunidade e aos valores do passado identificados na autenticidade do monumento.*
- e) *Conservação: é o conjunto de atitudes de uma comunidade que contribuem para perpetuar a herança cultural e os seus monumentos. A conservação é alcançada no respeito pelo significado da sua identidade e dos valores que lhe estão associados.*
- f) *Restauro: é uma intervenção sobre um bem patrimonial, cujo objetivo é a conservação, da sua autenticidade e a sua posterior apropriação pela comunidade. Projeto de restauro: é o projeto resultante das políticas de conservação, é o processo através do qual a conservação do patrimônio construído e da paisagem são realizadas com sucesso. (SUMMAVIELLE,2002, p.144).*

---

<sup>16</sup> Carta de Cracóvia, disponível em <http://twixar.me/tdQ3> - Acesso em 12/02/2019

### 3. O ARTISTA E O MONUMENTO: ANTECEDENTES E CONTEXTO

Nesse capítulo há uma perspectiva de compreender quem foi Clóvis Graciano(1907-1988), a sua filiação artística, sua obra e o seu tempo. O artista tem sua carreira artística vinculada ao Grupo conhecido como Santa Helena, que foi à época o apelido dos artistas que se organizaram em atelieres no Palacete Santa Helena, capital paulista nos anos 1930. É um encontro de interesses e afinidades que compartilham desde as origens, filhos de imigrantes, artistas pobres, e que pintam a temática urbana do seu tempo

A formação do Grupo Santa Helena se dá oito anos após os acontecimentos da Semana de Arte Moderna ou Semana de 22<sup>17</sup> que acontece em São Paulo em fevereiro de 1922 e é o grande marco do início do movimento modernista no Brasil. Nas diversas áreas, da literatura, teatro as ditas belas artes a proposta é de a renovação da linguagem, a busca da experimentação, de novas ideais e conceitos artísticos e especialmente traduzia-se na busca pela libertação dos padrões da cultura europeia e a criação de estilos genuínos e representativos da cultura brasileira Basicamente a Semana de 22 tem raízes na elite paulistana que financia o projeto.

E nasce também em 25 de março de 1922 o PCB – Partido Comunista Brasileiro que “...na sua gênese, convergiram os ideais libertários do nascente proletariado...<sup>18</sup>”. No contexto internacional também a conjuntura é de mudanças e conflitos bélicos e sociais globalizantes, já que Primeira Guerra Mundial havia se encerrado em novembro de 1918 e redesenhado o mapa geopolítico da Europa Central.

Na Rússia, em 1917, o partido Bolchevique de Lênin toma o poder em um país recém industrializado e com grande levas de operários e camponeses. Entretanto no Brasil o contexto político era ainda o da República Velha (1889-1930) dominada pelas oligarquias paulistas e mineira e pela política do café com leite.

---

<sup>17</sup> A Semana de Arte Moderna ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922, tendo como objetivo mostrar as novas tendências artísticas que já vigoravam na Europa. Esta nova forma de expressão não foi compreendida pela elite paulista, que era influenciada pelas formas estéticas europeias mais conservadoras.

<sup>18</sup> - Breve histórico do PCB em <https://pcb.org.br/portal/docs/historia.html> consultado em 02/01/2019.

(1898-1930) criando a alternância no poder de paulistas (os cafeicultores) e mineiros (os pecuaristas). A quebra da Bolsa de Nova York em 1929<sup>19</sup> desencadeia uma crise financeira mundial e mineiros e paulistas se digladiam na disputa pela presidência. Mineiros apoiam o gaúcho Getúlio Vargas(1882-1954) e os paulistas indicam o nome de Júlio Prestes(1882-1964), que vence as eleições, mas não assume. Em outubro desse mesmo ano um golpe de estado põe fim a velha República e assume o poder, em novembro como Governo Provisório Getúlio Vargas.

É nesse contexto de mudanças e conflitos que o Palacete Santa Helena, situado na Praça da Sé é inaugurado em 1926 para abrigar escritórios e profissionais liberais. O edifício foi demolido em 1971. O Grupo Santa Helena surge em 1930, quando Francisco Rebolo(1902-1980) aluga uma sala para ali instalar seu atelier de pintura e decoração, cerca de dois anos depois, Mário Zanini(1907-1971) loca a sala ao lado, interligadas por uma porta interna, as duas salas logo são sublocadas para outros artistas, todos de origem humilde, “viviam de colorir paredes, pintar carroças ou vender carnes, sem se dedicar à briga de conceitos que levaria a arte até o concretismo.” (PAVAM, 2016).

Seria daí o apelido dado por Mário de Andrade(1893-1945) aos artistas do Grupo Santa Helena, “proletários”? O Grupo Santa Helena teve em sua formação os artistas: Aldo Bonadei (1906-1974), Francisco Rebolo (1903-1980), Mário Zanini (1907-1971), Manoel Martins (1911-1979), Humberto Rosa (1908-1948), Alfredo Rizzotti (1909-1972), Clóvis Graciano (1907-1988), Alfredo Volpi (1896-1988) e Fúlvio Pennacchi (1905-1992).

A propósito da mostra “Grupo Santa Helena 80 anos” realizada de 17 de maio a 10 de junho de 2016, na ProArte Galeria em São Paulo e que contou com a curadoria do crítico de arte Enock Sacramento, a jornalista Rosane Pavam<sup>20</sup>, na edição nº 902 da CARTA CAPITAL em artigo intitulado “O esplendor proletário e o Grupo Santa Helena” descreve o Grupo Santa Helena como *“Sem se auto intitular um movimento artístico nem proferir manifestos, o Santa Helena, estabelecido como*

---

<sup>19</sup> A Grande Depressão, também conhecida como Crise de 1929, foi uma grande depressão econômica que teve início em 1929, e que persistiu ao longo da década de 1930, terminando apenas com a Segunda Guerra Mundial. A Grande Depressão é considerada o pior e o mais longo período de recessão econômica do século XX. Disponível em <http://twixar.me/PdQ3> - Acesso em 12/02/2019

<sup>20</sup> - Rosane Pavam - Jornalista cultural. Pesquisadora. Doutora em História Social (sobre cinema italiano cômico) pela Universidade de São Paulo. Mestre em cinema (sobre obra de Ugo Giorgetti) pela mesma universidade. Autora de “O Sonho Intacto” (Imprensa Oficial) e “O Cineasta Historiador” (Alameda). Fotógrafa de rua. <https://rosanepavam.com/sobre/> - Acesso em 24/11/2018



*grupo em 1936, incluiria sete outros pintores, apelidados pelo escritor Mário de Andrade de “proletários”.*” PAVAM (2016).

Mas afinal, o que foi o Santa Helena ou quem foram os ditos “proletários” de Mário de Andrade? O curador Enock Sacramento explica que no texto de apresentação da exposição que:

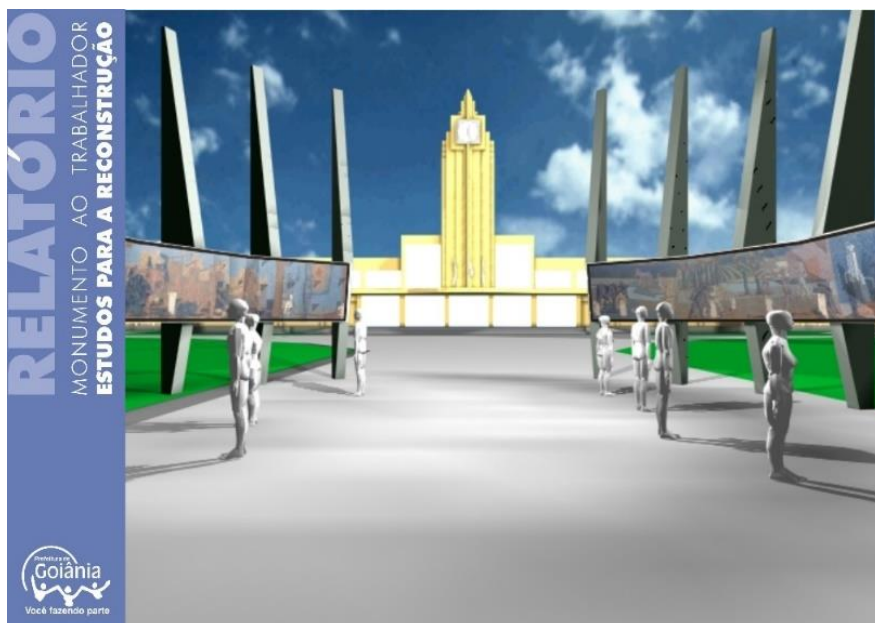
*“Os santelenistas ocuparam uma posição curiosa no contexto da arte brasileira de então. Eram considerados modernos pelos acadêmicos e acadêmicos pelos modernos. Na verdade, eram pintores que valorizavam o métier, a boa técnica da pintura, mostrando-se sensíveis às ideias da volta à ordem preconizada pela arte do novecento italiano. Tinham prazer em recriar, cada um a seu modo, paisagens urbanas e suburbanas e a vida cotidiana das populações que viviam na periferia da cidade grande. Também apreciavam pintar naturezas mortas e fazer retratos, com exceção de Volpi, que não se autorretrataou”* (SACRAMENTO,2016)

Nesta descrição é possível compreender que no contexto da arte brasileira os artistas no seu conjunto eram vistos como modernos pelos acadêmicos e acadêmicos pelos modernos, e mais adiante, aponta quais temáticas eram abordadas pelo “santelenistas”: paisagens urbanas e suburbanas e o cotidiano das populações que viviam na periferia da cidade grande, bem como naturezas mortas e retratos.

Os dois painéis instalados em Goiânia foram executados em mosaico e a temática era o universo do trabalho e a luta por direitos trabalhistas. De grandes dimensões foram executados por empresa especializada a partir dos desenhos do artista, e depois assentados nos dois muros de alvenaria de concreto armado preparados para receber as obras. Sobre os painéis, o jornalista Elder Dias em matéria especial para o dia 1º de maio de 2016 descreve:

*“O painel foi um trabalho executado em três frentes: o traçado urbanístico do local, a obra arquitetônica e a confecção do mural. Da primeira parte se encarregou Farid Helou, um engenheiro reconhecido e cedido pelo Estado; o arquiteto Elder Rocha Lima projetou o monumento em si, com uma estrutura central, com cavaletes de concreto, cujas linhas lembravam a Catedral de Brasília; já Clóvis Graciano deu vida a dois mosaicos, inseridos nos cavaletes: o do lado esquerdo chamou-se “A Luta dos Trabalhadores” e o da direita, “O Mundo do Trabalho”.*” (DIAS,2016)

A seguir uma imagem de referência e a ficha descritiva de identificação das obras.



*Figura 1 - Simulação digital do Monumento.*

Trata-se de dois painéis de autoria de Clóvis Graciano (1907 -1988), datados de 1959, de propriedade da Prefeitura de Goiânia, à época instaladas em praça pública e intitulados como: 1 - O Mundo do trabalho; 2 – A luta dos trabalhadores; com dimensões sem o cavaletes de: 1 - Altura: 1,50m x Largura:12,00 m; 2 - Altura: 1,50m x Largura:12,00 m. A técnica utilizada para execução foi o mosaico em pastilhas de vidro.

A temática utilizada pelo autor no: Painel nº 1 – O Mundo do trabalho – descreve as diversas atividades humanas no mundo laboral e no painel nº 2 – a luta dos trabalhadores – uma das cenas retrata os acontecimentos do 1º de maio de 1886, em Chicago – EUA.

Pontos de referência de localização: Avenida Goiás, Praça do Trabalhador, Estação Ferroviária.

Estado de Conservação: Os painéis e os cavaletes em concreto armado foram destruídos e já não existem quaisquer referências física da existência dos mesmos no local. A destruição inicia-se quando os mosaicos são “pichados” 1969 e aos poucos, relegados ao abandono as pastilhas desaparecem e com elas os

vestígios da obra em si, restando o testemunho dos cavaletes em concreto armado até serem demolidos em 1986. Antes do atentado aos painéis e a demolição dos cavaletes registra-se a sua localização como sendo na Praça do Trabalhador<sup>21</sup> no acesso a Estação Ferroviária de Goiânia.

### 3.1 O artista – biografia resumida

**CLÓVIS GRACIANO** (Araras, SP, 1907 – São Paulo, SP, 1988) foi pintor, desenhista, cenógrafo, gravador, ilustrador. Passa a residir em São Paulo a partir de 1934. Entre os anos de 1935 e 1937 estuda com o pintor Waldemar Costa (1904-1982). Juntamente com Bonadei (1906-1974), Rebolo (1902-1980) e Mario Zanini (1907-1971), passa a integrar o Grupo Santa Helena. É aluno ouvinte do curso de desenho da Escola Paulista de Belas Artes até 1938.

Em 1939 é eleito presidente do grupo Família Artística Paulista – FAP<sup>22</sup>. Frequenta e participa dos Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos, vindo realizar sua primeira mostra individual em 1941. Em 1949 recebe prêmio de viagem no Salão Nacional de Belas e vai para Europa, Paris, onde fixa residência por dois anos, e estuda pintura mural e gravura.

A pintura mural a partir dos anos 1950 passa a ser a sua área de maior interesse. Ilustra livros de autores como Dorival Caymmi (1914-2008), Jorge Amado (1912-2001). Torna-se diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1971. É adido cultural em Paris de 1976 a 1978.

Os temas sociais predominaram durante toda sua carreira, essencialmente é figurativista. Durante a “revolução” de 1932, Clóvis Graciano, o único que tinha contato com o PCB – Partido Comunista Brasileiro é preso e enviado ao Rio de Janeiro, sendo mais tarde transferido para a penitenciária de Ilha Grande.

---

<sup>21</sup> Localização da Praça do Trabalho em Goiânia/GO - <http://twixar.me/HdQ3> - Google Maps

<sup>22</sup> A agremiação Família Artística Paulista, fundada e dirigida por Rossi Osir (1890 - 1959) e Waldemar da Costa (1904 - 1982), conta com a participação de diversos artistas, além dos integrantes do Grupo Santa Helena, que tomam parte das três grandes exposições por ela realizadas. Disponível em <http://twixar.me/T0Q3> - Acesso em 12/02/2019

A figura humana e os temas sociais marcam a obra do artista nos anos 1940<sup>23</sup>. A partir de 1950 dedica-se a pintura mural e algumas se destacam, tais como, *Armistício de Iperoig* (1962) na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap); *Operário* (1979) na Avenida Moreira Guimarães e o painel no edifício do Diário Popular, inspirados em afrescos do Renascimento e desenvolvendo a narrativa em espaços construídos por planos geométricos.

#### **4. RELATÓRIO MONUMENTO AO TRABALHADOR: ESTUDO PARA RECONSTRUÇÃO (2003)**

No ano de 2003 a Prefeitura de Goiânia atendendo solicitação de professores e sindicalistas, edita o Decreto nº 1.805 (24/07/2003) no qual determina a constituição de um Grupo de Trabalho para avaliar o resgate do monumento ao trabalhador e dá outras providências. O Grupo de Trabalho foi constituído com doze (12) membros, entre titulares e suplentes, e contou com apoio de pesquisadores, fotógrafos, e de Arquivos públicos e particulares tendo a seguinte composição:

Titulares:

Aguinaldo Pacheco – professor e arquiteto urbanista;

Maria Eliana Jubé Ribeiro – professora e arquiteta urbanista;

Aluizio Antunes Barreira – arquiteto urbanista;

Marcantonio Della Côrte- presidente da Anigo<sup>24</sup>

Alberto Ribeiro do Carmo -. Sociólogo e mestre em Educação Escolar.

Suplentes:

Ivanor Florêncio Mendonça – artista plástico;

Carlos Dias de Medeiros Junior – in memoriam - cenógrafo;

Kátia do Carmo de Paiva – arquiteta urbanista;

João Rabelo dos Santos- servidor público municipal;

Paulo da Silva de Jesus – advogado e político;

Horiestes Gomes professor universitário, geografo e historiador.

---

<sup>23</sup> Diversas obras do artista estão disponíveis em <http://twixar.me/h0Q3>

<sup>24</sup> - ANIGO – Associação dos Anistiados do Estado de Goiás.

O citado relatório foi apresentado à Prefeitura de Goiânia em formato impresso e digital. E inicia informando o seu objetivo, que foi avaliar e apresentar proposta de reestruturação e resgate do “Monumento aos trabalhadores”, dois (02) painéis de autoria de Clóvis Graciano, em pastilhas e assentado sobre muros instalados na frente da Estação Ferroviária de Goiânia, em 1959.

E justamente por sua temática, uma homenagem a luta dos trabalhadores, em 1969 foi “pichado” por partidários da extrema direita pertencentes ao Comando de Caça aos Comunistas. Na apresentação do Relatório, assinado por Marcantonio Della Côrte demonstra a importância da reconstrução partindo do princípio que contribuirá para uma formação de consciência preservacionista nas gerações futuras e remete ao Artigo 10 das Disposições Transitórias da Lei Orgânica Municipal, afirmando que

*“Do ponto de vista político, a reconstrução dos painéis de Clovis Graciano passará a história da cidade, como sendo uma obra de grande visão administrativa que vê o futuro ao tempo em que preserva o passado, eternizando este momento através do ato criador de reconstruir. E do ponto de vista cultural, a reconstrução da obra deste artista é, no momento, uma expressão de sensibilidade humana, que coloca o poder público municipal a serviço do que há de mais essencial no ato de reparar, preservar e reconstruir aquilo que a insensibilidade, a insensatez e a intolerância um dia destruíram.” (CÔRTE, 2003)*

Utilizam como base legal a Lei Orgânica Municipal nas suas disposições transitórias:

*“Art. 10 - O Poder Executivo fica autorizado a adotar todos os procedimentos necessários à reconstrução do Painei/Monumento da Praça dos Trabalhadores, do antigo coreto da Praça Joaquim Lúcio, em Campinas e do prédio “Castelinho” no Lago das Rosas.”(Goiânia, 2007)*

As Cartas Patrimoniais: Carta de Veneza, Carta de Burra e a Carta de Lisboa, servem para fundamentar a tese da reconstrução mesmo não restando vestígios físicos e documentação visual. E como precedentes locais são citadas as reconstruções do Coreto de Campinas, no Bairro de Campinas, Goiânia e a Cruz do Anhanguera na Cidade de Goiás.

E para demonstrar os fatos que conduziram a destruição e propor a reconstrução dos painéis usam imagens fotográficas antigas e simulação gráfica, plantas e um orçamento feito junto a empresa que à época da construção da obra já atuava no mercado de arte, em São Paulo. E em 09 de setembro de 2003 finalizam os trabalhos com a conclusão, devidamente fundamentada que a reconstrução é viável e possível, e deliberam sobre como fazer.

O certo é que passados exatos quinze (15) anos desde o Relatório e vinte e oito (28) anos desde a promulgação do Artigo 10 das Disposições Transitórias da Lei Orgânica de Goiânia, o Monumento em causa não foi reconstruído, mesmo estando em curso o trabalho de restauro da Estação Ferroviária e de todo seu entorno.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reconstrução do Monumento ao Trabalhador de fato é possível? A resposta é simples, sim é possível. É recomendável? Pelo que infere das Cartas Patrimoniais analisadas, não. O que fazer?

Ora, Goiânia tem de certo modo mantido a tradição no sentido de em um dado momento destruir o seu patrimônio cultural e em outro, reconstruir. É o caso do Coreto de Campinas. À época de sua “restauração” diversos estudos foram feitos e ficaram demonstradas as alterações sofridas ao ponto de não ser mais reconhecido pela população e a opção, decidida em conjunto com a comunidade local foi reconstruir o Coreto mais antigo. Outro exemplo, também o Coreto da Praça Cívica, que em outros tempos sofreu com intervenções que o transformaram de ambiente aberto em tipo de caixa, entretanto, neste caso, os fechamentos de aberturas apenas encapsularam os elementos, sem destruí-los, o que permitiu o seu restauro posterior.

Outra tradição mantida por Goiânia é o silenciamento de memórias, o que de certo modo é o caso do Monumento aos Trabalhadores e tem sido também a do Césio 137, onde os elementos de memória foram soterrados por um Centro Cultural.

A fragilidade das políticas públicas para a preservação do patrimônio cultural, especificamente no caso de Goiânia, fundamenta-se em três fatores importantes, a meu ver, o primeiro trata-se de uma legislação própria que não dialoga com a Constituição Federal e a Lei Orgânica Municipal e a segunda são as indicações de “Conselheiros” que são mais aptos a interagir com o Secretário de Cultura da hora que com o Patrimônio. Na primeira a ausência de diálogo entre as duas Leis Magnas, a Constituição e a Lei Orgânica, torna-se factível um Plano Diretor que não observa a função social da cidade deixando o patrimônio a mercê dos interesses especulativos e a beligerância do órgão federal de preservação. Na segunda, a falta de interação dos Conselheiros com o patrimônio cultural, associado as falhas na legislação e a associação com os interesses de “balcão” – refere-se ao contribuinte que utiliza de troca de favores com o órgão de cultura - faz com que o Conselho de Preservação na maior parte das vezes seja omissos e desinteressado.

E como terceiro fator de fragilidade situaria a ausência de condições de funcionamento do Conselho de Preservação e do Órgão Municipal de Preservação,

por falta de equipamentos e pessoal qualificado e a precarização das áreas de trabalho.

No caso do Monumento aos Trabalhadores perdeu-se além da simbologia representada, a obra de arte. Clóvis Graciano dedicou-se aos murais com a temática social, e como foi demonstrado, tornou-se um artista reconhecido e suas obras possuem hoje valor no mercado de artes.

De acordo com todas as três Cartas Patrimoniais utilizadas como referencial teórico para a defesa da reconstrução, o principal requisito e também impedimento é a recomendação explícita que as reconstruções sirvam para refazer ou complementar pequenas partes que tenham se perdido. Se o Monumento já não existe mais, o artista já faleceu, então parece ao final que sua reconstrução pode não resultar na concretização do monumento como era antes.

A não reconstrução colaborará sempre com a estupidez e a violência contra o que é diferente e o silenciamento do povo trabalhador. A reconstrução por sua vez, principalmente, resultará em um falso histórico, onde o objeto original será apenas “imitado” pelo seu substituto. Diante do exposto, muito provavelmente, o mais coerente seja a realização de Concurso Público para confecção de uma nova obra de arte, na mesma técnica, e com a mesma temática, a ser instalada no mesmo local, e com a obrigatoriedade de trazer informações sobre os acontecimentos que levaram a destruição da obra de Clóvis Graciano.



## REFERÊNCIAS

BORGES, Pedro Célio Alves. Mudanças urbanas e fragilidades da política de memória (A destruição do monumento ao trabalhador em Goiânia). In Soc. Estado. Vol. 32 nº 2. Brasília, mai/aug. 2017. Disponível em: <http://twixar.me/kFQ3> - Acesso em 22 nov.2018.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989.

CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 23, p 95-96, 1994.

CLÓVIS Graciano. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://twixar.me/rFQ3> - Acesso em: 15 de Nov. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

COSTA, Fernando Viana. Um ornitorrinco no cerrado: bairros populares e outros pioneiros na formação e expansão urbana de Goiânia. Dissertação de mestrado em história, no Programa de pós-graduação em História da UFG. Goiânia, 2016. Não publicado. p.11.

CUNHA, Claudia dos Reis. Teoria e Método no Campo da Restauração. In Restauração: Diálogos entre Teoria e Prática no Brasil nas experiências do Iphan, São Paulo, PÓS V.19, Nº 31, 2012.

DE VENEZA, 1964, Carta. CARTA DE VENEZA 1964 - CARTA INTERNACIONAL SOBRE A CONSERVAÇÃO E O RESTAURO DE MONUMENTOS E SÍTIOS. Cadernos de Sociomuseologia, [S.l.], v. 15, n. 15, jun 2009. ISSN 1646-3714. Disponível em: <http://twixar.me/R0Q3> - Acesso em: 20 nov. 2018.

DIAS, Elder Goiânia e sua (falta de) memória: a saga para reconstruir o Monumento ao Trabalhador. Jornal Opção. Edição 2130 1º/05/2016. Disponível em: <http://twixar.me/V0Q3> - Acesso em 02/01/2019.

FREITAS, Patrícia M. S. O grupo Santa Helena e o Universo Industrial Paulista. Disponível em: <http://twixar.me/70Q3> - Acesso em 15 de Nov.2018.

GOIÂNIA. Lei Orgânica do Município de Goiânia - Atualizada até a Emenda à Lei Orgânica n.º 051, de 12-07-2012. Disponível em: <http://twixar.me/c0Q3> - Acesso em: 20 ago de 2017.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. In Estudos históricos. Rio de Janeiro, Vol. 28, nº 55, p.211-228, janeiro-junho 2015. Disponível em: <http://twixar.me/Q0Q3> - Acesso em 22 nov. 2018.

MACHADO, Roniery Rodrigues. Ano XVI, nº 193 - 1ª quinzena de Agosto de 2017. Disponível em <http://twixar.me/CDQ3> - Acesso em 21/10/2018.

MOREIRA, Deolinda C.T.; RODRIGUES, Leandra de Brito; VEIGA, Luana de A. N. Goiânia, poder público e o patrimônio cultural. In Tramas do patrimônio cultural Identidade, memória e localidade. Orgs. Yussef D.S. Campos e Lúcio M. Ferreira. Juiz de Fora: Editar Editora Associada Ltda, 2018. P.119-130.

NABAIS, José Casalta. Introdução ao direito do património cultural. Coimbra - Portugal, Edições Almedina, 2010. 2ª ed.

PAVAM, Rosane. O esplendor proletário e o Grupo Santa Helena. In Carta Capital nº 902, Coluna Cultura, São Paulo, 26/05/2016. Disponível em: <http://twixar.me/kDQ3> Acesso em 24 nov. 2018.

PEREIRA, Paulo. Acerca das intervenções no património edificado. Alguma história. In Intervenções no património 1995-2000. Lisboa – Portugal, MEC-IPPAR, 1997. P. 13-25.

\_\_\_\_\_. O património como problema e como ideologia. In *Intervenções no património 1995-2000*. Lisboa – Portugal, MEC-IPPAR, 1997. P. 11-12.

PESSOA, Fernando. *Palavras e Rimas*. GraflopesLtda, 2017.

POULOT, Dominique. Um ecossistema do Patrimônio. In: *Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material*. Organização: Claudia Rodrigues, Marcos Granato, Rafael Samorano Bezerra, Sarah Fassa Benchetrit – Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008. P.26-43.

RANGEL, Tauã Lima Verdan. Explicitações à Carta de Burra (1980): Primeiras Linhas à Salvaguarda do Patrimônio Cultural.02/12/2015. Disponível em: <http://twixar.me/rDQ3> - Acessado em 20 de nov. de 2018.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RIVISTA TRIMESTRALE DI DIRITTO PUBBLICO, Itália: 1966. p.119.

REALE, Miguel. *Questões de direito público*. São Paulo: Saraiva, 1977. P. 167.

RODRIGUES, José E. Ramos. Aspectos polêmicos em torno do Patrimônio Cultural. In *Estudos do Direito do Patrimônio Cultural*. Belo Horizonte: Fórum, 2012. P.89-115.

SUMMAVIELLE, E. Carta de Cracóvia. Uma carta para o futuro. In: *Revista MONUMENTOS 16*, Lisboa: 2002. P.141-145.

VASCONCELLOS, Lélia Mendes de; MELLO, Maria Cristina Fernandes. *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, V.6 nº 1, 2003. P. 60 - 63. Disponível em <http://twixar.me/KFQ3> - Acesso em 22 nov. 2018.

BETUME in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. [consult. 2018-12-30 19:00:53]. Disponível na Internet: <http://twixar.me/1FQ3> ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.